

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

66 | 2012  
Varia

---

### Iouri Bouïda, *Potemkine ou le troisième cœur*

Traduit du russe par Sophie Benech, Paris, Gallimard

François Albera

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/4498>

DOI : 10.4000/1895.4498

ISSN : 1960-6176

#### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

#### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2012

Pagination : 178-179

ISBN : 9782913758681

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

François Albera, « Iouri Bouïda, *Potemkine ou le troisième cœur* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 66 | 2012, mis en ligne le 08 avril 2014, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/4498> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.4498>

---

© AFRHC

du XIX<sup>e</sup> siècle où il situe son « observation » du peintre norvégien (avant sa reconnaissance officielle), il projette un choix d'indices de cette historicité dans le présent de la ville d'Oslo et appréhende le peintre à partir de ses propres expériences de vie (notamment affectives et sexuelles) : pour ce faire il use d'un filmage apparenté au reportage (caméra portée, faux-direct, interpellation du spectateur) et d'un montage haché, violent. Quant à l'environnement du peintre, il est envisagé en fonction d'éléments objectifs qui ont pu « échapper » à l'artiste (en particulier la situation sociale, les aspirations politiques révolutionnaires, la maladie pour les plus pauvres, etc.). Cette « empoignade » de son sujet par le cinéaste lui donne cette actualité paradoxale qui ne peut laisser le spectateur à distance. Paradoxalement c'est cette « actualisation » qui avait handicapé le film à sa sortie précisément en raison de ce rattachement trop perceptible à son « époque » (les années 1970, la critique idéologique, féministe et l'ouverture de l'histoire de l'art à l'analyse sociologique). L'éloignement de cette époque de sortie du film, où les clivages idéologiques étaient très marqués, rendrait donc plus « présent » – un présent moins daté, moins précis, moins impliqué – le choix de Watkins.

S'appuyant sur Walter Benjamin et Siegfried Kracauer – ce qui manque, pour le coup, quelque peu d'originalité –, Michèle Lagny fait du cinéma de Watkins un cinéma de la « survivance » des images, de la ressouvenance « fantomatique » du passé (problématique due à Georges Didi-Huberman) qui conduit le spectateur à s'interroger sans cesse, tisser des rapports plutôt que de se laisser entraîner dans un récit « consolant ».

Le texte est presque de bout en bout d'une écriture accessible, élégante et le livre le fait alterner durant les 40 premières pages avec des pages comportant trois images du film (en couleur) auxquelles il est renvoyé régulièrement par la suite.

François Albera

**Iouri Bouïda, *Potemkine ou le troisième cœur*,**  
traduit du russe par Sophie Benech,  
Paris, Gallimard, 161 p.

L'ÉDITION FRANÇAISE A AJOUTÉ au titre original, *le Troisième Cœur* (2008), le nom de « Potemkine » – qui est bel et bien une allusion au film d'Eisenstein et justifie qu'on puisse en parler dans cette revue. L'auteur, dont on a déjà pu lire en français *le Train zéro* (réédité dans la collection « l'Imaginaire »), *Yermo et la Fiancée prussienne et autres nouvelles*, y met en scène un personnage de Russe émigré en France, Fiodor Zavalichine, que la vision du *Cuirassé Potemkine* au Casino de Grenelle sous l'égide des « Amis de Spartacus » animé par Léon Moussinac, va bouleverser. En effet Zavalichine, natif d'Odessa, faisait, en 1905, son service militaire et son régiment avait été chargé de réprimer les manifestations d'ouvriers et d'étudiants qui avaient éclaté dans la ville en lien avec la mutinerie du cuirassé. Allant voir ce film parce qu'il se déroule dans sa ville natale – quoique les Parisiens russes aient accueilli avec hostilité cette œuvre du « Juif bolchévik Eisenstein » –, l'ancien militaire se rend compte soudain qu'il a participé à un atroce massacre. Il en conçoit, vingt ans plus tard, une culpabilité qui le taraude à tel point qu'il court comme un dément après la séance se dénoncer comme criminel au commissariat du XV<sup>e</sup> arrondissement. Bien que l'actualité soit avant tout dominée par l'affaire de « la tombe de Deauville » (un excavateur a mis à jour les corps de sept femmes égorgées), l'événement donne lieu à un entrefilet dans *Paris-Matin*... Le journaliste qui vient de lire *les Frères Karamazov* est en effet convaincu d'une proximité entre la prise de conscience tardive de Zavalichine et l'histoire, contée par Dostoïevski, d'un homme ayant commis un crime, l'ayant oublié et se trouvant, quatorze ans plus tard, pris de remords rendant sa vie insupportable, qui l'amenaient à des aveux et à la mort « dans la lumière ». Aussi se rend-il à l'hôpital où l'Odessite a été transporté après ses aveux et des

crises convulsives. On apprend ainsi qu'après sa démobilisation (en 1905), Zavalichine a travaillé chez Gaumont en Russie, puis fait la guerre contre l'Allemagne, et a été affecté au corps expéditionnaire russe auprès du département cinématographique de l'état-major. Transféré en France il y est resté, après avoir participé à de durs combats meurtriers qui lui valurent d'être décoré par la France et la Russie, et a trouvé un emploi de technicien aux studios Gaumont. Enfin, quand la France eut reconnu le passeport Nansen, en 1922, qui autorisait les réfugiés russes à monter des affaires dans trente-huit pays, il a ouvert un atelier de photographie. Tout au long du récit qui ne cesse de multiplier ses bifurcations, l'épisode traumatique du *Potemkine* revient, chaque fois différent. Tel interlocuteur lui dit qu'à l'évidence « les bolchéviks mentaient », puisque c'est un fait reconnu que les soldats avaient alors tiré en l'air, par-dessus les têtes, et que « personne n'avait été tué à Odessa pendant ces journées... » « Que s'est-il passé, alors ? », demande Fiodor ; et Sérioja : « C'est de l'hypnose... Le cinéma, mon vieux, c'est un art hypnotique, nuageux... ». Qu'importe, convaincu de sa culpabilité, l'Odessite part pour Lourdes avec une jeune meurtrière unijambiste qui espère un miracle, en un *road movie* plein de rebondissements et s'achève, classiquement, par une fusillade fatale sur les marches d'une église.

On pourrait continuer longtemps d'évoquer tel ou tel épisode de ce roman en privilégiant ceux qui ont un rapport avec le cinéma ou la photographie (ils ne manquent pas) : ce serait certes rendre justice à la documentation de l'auteur, son matériau, mais non à ses qualités littéraires. Or dès les premières pages éclate une écriture très originale, faite d'images fortes, de micro-actions violemment ramassées et organisées selon une construction répétitive, une sorte de tourniquet vertigineux ou de projection de lanterne folle où la même action, le même instantané sur un personnage sont repris en boucle. Le récit – à un niveau macroscopique – joue également

de la surprise dans ses rapprochements de divers faits (on a vu ci-dessus celui du spectateur traumatisé par le *Potemkine* et la découverte d'un charnier) dont la rencontre a souvent la puissance d'un montage *cut* ou d'un montage alterné dans un film qui ne se soucierait pas de cohérence diégétique et de continuité mais d'« attraction », y compris intellectuelle quand surgissent inopinément des citations d'Olivier de la Marche, Pascal ou Rilke. On retrouve dans ce livre des effets d'effraction qui appartiennent à un certain fantastique naturaliste, une brutalité d'action propre au « polar » de la « Série noire » de l'époque Jim Thompson, Lionel White et autres et une complexité structurale à la Robbe-Grillet.

François Albera

*Studies in Russian & Soviet Cinema*,  
vol. 5, Nr 2, 2011

ON SAIT QUE CETTE REVUE, unique en son genre, est spécialisée en études et documents consacrés aux cinémas russes et soviétiques sous la direction de Birgit Beumers. Elle s'attache, dans ce numéro, au « Cinéma en Biélorussie et à la place de la censure (1924-1941) » (Alexandre Khouzhalouski), au film kazakh *Nomad* du Tchéco-Américain Ivan Passer en tant que film destiné à la seule exportation (Saulesh Yessenova), à « la prostituée comme entrepreneur » dans *Toshka* de Iouri Moroz (2006) (Emily Schuckman Matthews), au « consumérisme dans le cinéma soviétique de l'ère brejnévienne » (Natalia Tchernychova) et aux « ambivalences féministes dans *Rusalka* d'Anna Melikian » (Lena Doubivko). Mais c'est la partie historique (due à Peter Bagrov, Adia Bonitenko et Larissa Georgievskaja) qui a retenu plus particulièrement notre attention qui développe, sur près de 50 pages, une investigation inédite consacrée à l'atelier de cinéma expérimental (KEM) de Leningrad, souvent mentionné dans les histoires du